

## **HISTORIA Y TRADICIÓN EN ALGUNOS ASPECTOS DE LA TEORÍA ARQUITECTÓNICA ACTUAL**

JOSE MORATA SOCÍAS

### **I. Las premisas básicas**

El concepto de Movimiento Moderno en arquitectura, a pesar de su ambigüedad, no deja de ser útil a la hora de definir, de forma sucinta, los intentos de configurar una espacialidad más acorde con la nueva situación creada por la Revolución Industrial.

Sabido es que una gran parte de los principios en los que se fundamenta el Movimiento Moderno —los nuevos materiales, la funcionalidad, las implicaciones sociales— son consecuencia directa de esta Revolución, y llevan consigo la aceptación de la situación general que, desde finales del siglo XVIII, se había consolidado en los países europeos más avanzados. Sin embargo, las nuevas solicitaciones técnicas fueron asumidas con reparos, timidez o disimulo dentro de lo puramente arquitectónico, mientras eran admitidas con nitidez en otros campos como el de la ingeniería, por citar sólo uno muy relacionado con aquél.

Ello explica que a la dificultad conceptual que conlleva el término de Movimiento Moderno, se sume la problemática de definir unos límites cronológicos que quedan diluidos en la oscuridad de los precedentes. De este modo, lo que se entiende por arquitectura moderna puede reconocer sus orígenes en la arquitectura iluminista (E. Kaufmann, P. Collins), en las aportaciones inglesas de la segunda mitad del siglo XIX (N. Pevsner) o en los arquitectos nacidos en el último tercio del pasado siglo (H. R. Hitchcock).

No obstante, en un sentido restringido, lo que define al Movimiento Moderno es la conciencia clara de la nueva situación, y el esfuerzo teórico y práctico por esbozar una arquitectura que estuviera en consonancia con aquélla. Y esto, realmente, no se produce de una forma nítida hasta el período de entreguerras: es, en estos años, y en los inmediatamente precedentes, donde esta conciencia se reafirma con el rechazo de la tradición y, en definitiva, de la historia de la arquitectura. La necesidad imperiosa de autoafirmación obliga a rehusar no sólo las formas del pasado, sino cualquier sugerencia o elaboración teórica que pudiera proceder de él. De este modo se ha podido señalar cómo el primer problema que se presenta a la hora de intentar historizar la arquitectura contemporánea, es el de su inicial postura de querer presentarse como un

fenómeno radicalmente antihistórico<sup>1</sup>. Sin embargo, si bien es cierto que esta postura existió en los grandes maestros del Movimiento Moderno, no lo es menos que se daban muchos matices dentro de cada uno de ellos. Lo que ocurre es que la rápida consolidación de los principios básicos de la nueva arquitectura hizo, en un fenómeno típico de reducción cultural, que éstos se impusieran y se convirtieran en la base para una nueva academia. El proceso fue relativamente rápido, y pudo ser resaltado incluso por muchos de sus protagonistas. Así, Ph. Johnson, que en 1932 había acuñado con H. R. Hitchcock el término "Estilo Internacional" en el que se concretaban los aspectos formales del Movimiento Moderno, ha polemizado en los primeros años de la década de los 60 con el historiador J. Joedicke, señalando la esterilidad y el academicismo de una aplicación mimética y acrítica de los presupuestos de la nueva arquitectura<sup>2</sup>.

Este fenómeno generalizó la posición de los grandes maestros sobre la historia, consolidándola como un dogma del que no se podía prescindir. Sin embargo, un examen más directo y detallado habría puesto en evidencia unas relaciones —las de la proyectación contemporánea y la tradición— que, fuera de ser negadas, se imponían de forma oculta, y en distinto grado y medida, en cada uno de los principales arquitectos de entreguerras. Las posturas respecto a este punto eran diversas, yendo desde una radical oposición a la enseñanza de la historia de la arquitectura, en W. Gropius, hasta la particular "cosmología poética" de Le Corbusier, que dejaba un cierto margen al empleo y revalorización mítica de los monumentos del pasado como instrumento dialéctico a la hora de la proyectación urbanística contemporánea. En otros casos, las posiciones racionalistas vieron coincidir sus presupuestos con las construcciones tradicionales de sus respectivos países. Tal fenómeno se produjo en arquitectos como J. Ll. Sert, o G. Pagano de una forma consciente y en el plano teórico, pero también se puede rastrear en G. Asplund, A. Aalto, H. Poelzig, e incluso en un primer y luego arrepentido W. Gropius.

Todo ello quedó anulado al producirse dentro de las escuelas de arquitectura el fenómeno anteriormente citado de reducción cultural, por el cual quedaban prácticamente relegadas —cuando no suprimidas— las materias relacionadas con la historia o la tradición arquitectónica. En este punto es necesario recalcar un dato que puede aportar luz a la problemática que nos ocupa: el de la relativa aceleración de la obsolescencia de las actitudes de vanguardia. Recientemente, J. Rubio ha destacado este hecho, por demás conocido, de una forma explícita: "La vanguardia es hoy, como tantas veces se ha repetido, la academia, pero lo es en un sentido distinto al que esta palabra tuvo en otro tiempo. Vanguardia significa ruptura con la tradición, pero la tradición es hoy también tradición de vanguardia. Y es que, el tiempo en que un creador desarrolla sus obras, es con frecuencia, mayor que el tiempo que ocupa su aporta-

<sup>1</sup> Este hecho ha sido resaltado entre otros por MANFREDO TAFURI, *Teorías e Historia de la arquitectura*, Barcelona, 1972, p. 29 y MARIA LUISA SCALVINI, *Para una teoría de la arquitectura*, Barcelona, 1972, pp. 47 y ss.

<sup>2</sup> "Carta al doctor Jürgen Joedicke" en PHILIP JOHNSON, *Escritos*, Barcelona, 1981, pp. 125 y ss.

ción innovadora dentro de un proceso que la sobrepasa rápidamente"<sup>3</sup>

Ello ilumina aún más la paradoja de que, si bien es cierto que el Movimiento Moderno —sobre todo a partir de 1945— tenderá a convertirse en algo académico, no lo es en menor medida el que muchas veces hubiera bastado una mirada a algunos de los grandes maestros, los más inquietos y creativos, para ver cómo traicionaban unos principios por los que habían luchado y, por tanto, anular la tendencia evidente al anquilosamiento que se difundía por doquier a partir de las Escuelas, y a la que no era ajena la simplificación de su actitud hacia la historia. Cerrado el camino de las tradiciones, la búsqueda tenía que ser hacia adelante. Por ello se resaltarán unidireccionalmente algunos de los pilares en los que se sustentaba el armazón teórico del Movimiento Moderno. Y aparecerán el brutalismo, —una supervvalorización de los materiales,— las megaestructuras —una hipertrofia de valores tecnológicos o funcionalistas—, o una arquitectura alienada que pretendía resolver problemas formales con parámetros sociales o tecnocráticos. Esta dispersión llevaba a la arquitectura del Movimiento Moderno a unas crisis internas que no tardaron en ponerse de manifiesto.

Es un lugar común entre los estudiosos de arquitectura actual el hablar de crisis, ya sea en singular o, menos frecuentemente, en plural. Y es esta segunda acepción la que refleja con más fidelidad la propia realidad. Se trata, en el fondo, de varias crisis que se superponen y coexisten. Pero ello no es nada extraordinario: sólo un exceso de protagonismo puede hacernos creer en la gran crisis, tan ampliamente vocada por algunos críticos actuales. Véase sólo, como ha destacado C. Benincasa, que en realidad los momentos críticos de discontinuidad y ruptura se suceden, y son el motor de la evolución de la arquitectura a lo largo de toda la historia<sup>4</sup>. O baste recordar los problemas de identidad de la arquitectura del siglo XIX, y su búsqueda frustrada de un estilo propio, para caer en la cuenta de que estas crisis son algo con lo que es necesario contar, como un dato más, dentro del quehacer artístico y arquitectónico. El síntoma más evidente de las crisis que se manifiestan a partir de los años sesenta, se plasma en la sensación de fracaso de unas metodologías que, como ya hemos señalado, primaban unidireccionalmente y con afán totalizador algunos de los presupuestos básicos del Movimiento Moderno. En algunos casos, incluso se superaba el ámbito preciso de la proyectación, para pasar a la acción administrativa o política. L. Quaroni ha destacado que muchos de los que así obraron, olvidaron los motivos que constituían la base de aquel cambio y, por ende, que el fin único era un mejor control de la estructura física de la ciudad<sup>5</sup>. En cierto modo, se trataba de valorar en dos vertientes —que podríamos calificar de tecnocrática una, y de falso progresismo la otra— una línea de progreso impuesta por la validez de los resultados, y en la que la arquitectura venía marcada, más que por los propios objetivos, por componentes de orden

<sup>3</sup> VARIOS, *El descrédito de las vanguardias*, Barcelona, 1980, p. 52.

<sup>4</sup> CARMINE BENINCASA, *Architettura come dis-identità. Teoria delle catastrofi e architettura*, Bari, 1978, sugiere la aplicación a la historia de la arquitectura de un modelo matemático que explique los fenómenos de discontinuidad, ruptura, salto, etc.

<sup>5</sup> LUDOVICO QUARONI, *La torre de Babel*, Barcelona, 1972, pp. 21-23.

social o económico. En el primer caso, con vistas a la perpetuación del sistema; en el segundo, con el intento de derrocarlo. La divergencia estaba en el fin y nunca en los medios; se trataba de una arquitectura "enajenada", y en este caso introduzco un matiz diferente de la calificación "adjetivada" de O. Bohigas<sup>6</sup>, mucho más adecuada para aquellos intentos que tienden a desarrollar unilateralmente algunos de los componentes del proceso de diseño. Antes de pasar a analizar éstos, es conveniente señalar, aunque sólo sea de pasada, la relación existente entre estas posiciones y la gran tradición europea que hace hincapié en la dualidad valores éticos/valores estéticos, fenómeno constante de las dos últimas centurias, cuyo rastro ha seguido con claridad D. Watkin en su relevante estudio sobre dicho tema<sup>7</sup>.

Ya hemos señalado cómo la calificación de O. Bohigas de "arquitectura adjetivada" estaba más acorde con los intentos de destacar algunos elementos del proceso de diseño específicamente arquitectónico. En este sentido cabe hablar de arquitectura adjetivada en la opción tecnológica de un primer Ch. Alexander, en la que el afán por resolver las innumerables interacciones que se dan en la gestación arquitectónica, induce al empleo incluso de computadoras, que deben superar la mera capacidad intuitiva del arquitecto<sup>8</sup>. Asimismo, se puede aplicar el término "adjetivada" a la arquitectura que viene determinada por la importancia desmesurada de los estímulos visuales de consumo, o a aquella que subordina todo a los aspectos técnicos o funcionales.

Los aspectos que acabamos de analizar, que priman en los primeros casos los factores ideológicos, sociales, económicos, o uno de los múltiples vectores que intervienen en el proceso de diseño, en el segundo, no pudieron satisfacer, a la larga, todas las aspiraciones para las que fueron concebidos. Ello, unido a la constatación de que la realidad circundante era muchas veces deplorable, extendió la sensación de fracaso de unas metodologías que desmerecían en la comparación de sus resultados con los de la antigua arquitectura. Será, pues, no sólo la necesidad de actuar sobre las preexistencias, sino también la impresión sentida y racional de fracaso, la que pondrá ante algunos arquitectos la problemática de la historia.

A la sensación de fracaso e impotencia que dejaban entrever los resultados de las distintas metodologías, vendría a sumarse la sensación de orfandad por la pérdida de las tradiciones. Es evidente que este hecho no pudo afectar a los maestros del Movimiento Moderno, puesto que si reaccionaron en contra de la historia, muchas veces era porque se habían formado en un ambiente impregnado de referencias históricas. El rechazo significaba, cuando menos, el conocimiento de algo que se intenta rechazar, pero que, para bien o para mal, actúa sobre el que lo realiza. Sin embargo, las generaciones más jóvenes de

<sup>6</sup> ORIOL BOHIGAS, *Contra una arquitectura adjetivada*, Barcelona, 1969, pp. 51 y ss.

<sup>7</sup> DAVID WATKIN, *Morale et architecture aux 19<sup>e</sup> et 20<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles/Liège, 1979.

<sup>8</sup> SERGE CHERMAYEFF Y CHRISTOPHER ALEXANDER, *Comunidad y privacidad*, Buenos Aires, 1968, propugnan el empleo de computadoras señalando, sin embargo, que: "La máquina es un completo del talento creador del hombre y no un sustituto", p. 171.

arquitectos, en muchos casos, desconocían esta problemática, puesto que les era denegada casi totalmente. Al producirse las crisis de las propuestas de los C.I.A.M. (Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna) y el sucesivo poco éxito de las nuevas metodologías, no pocos arquitectos buscaron en la ciudad tradicional el paradigma de algo que podía ser útil de cara a su actuación. Ello, evidentemente, tenía sus peligros. Era relativamente sencillo convertir a la ciudad tradicional en un antiguo paraíso en el que aplicar muchas veces los propios deseos. Pero no es menos cierto que este acercamiento, a veces poco ortodoxo, ha influido de una forma que consideramos importante en el desarrollo de ciertas teorías arquitectónicas actuales.

En muchos casos, se trataba de un mero impulso de tipo sentimental, fruto de uno de "los periódicos ataques de nostalgia de la civilización occidental", como era calificado por M. Waisman<sup>9</sup>; pero también, consecuencia de una abstracción un tanto utópica de una realidad que aparecía, en contraposición, degradada. Incluso en los calificativos se deja traducir esta admiración: las palabras bella, hermosa, etc, que no son comunes en los tratadistas actuales de arquitectura y urbanismo, aparecen con profusión monopolizadas por la ciudad tradicional, mientras que, prácticamente, nunca aparecen para ser adscritas a obras del urbanismo contemporáneo. Es esta segunda parte del anterior aserto, la que indica no sólo la raíz emotiva de estas posiciones, sino también la que tendría que fundamentar un giro total en la dirección de algunos urbanistas. Se rompía un proceso por el que se había guiado una importante corriente dentro de las teorías del Movimiento Moderno; proceso que suponía la desaparición de la calle —recordemos las diatribas de Le Corbusier sobre la calle-corredor—, o la sustitución de la manzana tradicional por el bloque aislado<sup>10</sup>. Esta ruptura tenía que fundamentarse, sobre todo, para distinguirse de otras posiciones que, mantenidas por el mismo sentimiento, habían personificado, por una parte, los meros revivalistas —símbolos de la reacción frente al Movimiento Moderno—, y por otra, unas posiciones ambiguas como la línea del "townscape", mantenida en los años cincuenta en torno a la "Architectural Review", cuyo exponente más conocido era G. Cullen<sup>11</sup>. De este modo, apareció una necesidad de integración de algunos de los supuestos básicos del Movimiento Moderno, con el acercamiento a la historia en el marco de las crisis metodológicas que hemos citado anteriormente. Frente al afán totalizador de la arquitectura "enajenada", apareció una necesidad de centrarse en valores específicamente disciplinares. Frente a la ilusión cibernética o los determinismos funcionalistas, la búsqueda de los valores culturales debía introducir datos para un nuevo equilibrio. A. Fernández Alba ha dicho: "la arquitectura, como proceso configurador del medio, (...) se nos manifiesta como un proceso más cultural que técnico"<sup>12</sup>.

<sup>9</sup> MARINA WAISMAN, *La estructura histórica del entorno*, Buenos Aires, 1972, p. 240.

<sup>10</sup> La descomposición de la manzana tradicional ha sido estudiada con precisión por J. CASTEX y OTROS, *Formes urbaines: de l'ilot à la barre*, París, 1977.

<sup>11</sup> GORDON CULLEN ha recogido las ideas de sus artículos en *El paisaje urbano*, Barcelona, 1974.

<sup>12</sup> ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA; *Cinco cuestiones de arquitectura*, Madrid, 1974, p. 137.

A la disgregación de la ciudad contemporánea, se opondrá la idea de ciudad como un sistema formal determinado por un proceso histórico y la necesidad de inserción de la arquitectura en la misma. Además, el deseo de integrar las aportaciones del Movimiento Moderno, recuperado críticamente como historia, transformará la concepción del proyecto arquitectónico y urbanístico. En consecuencia, éste aparecerá marcado, en mayor o menor grado y en algunos de sus aspectos, por consideraciones procedentes de la historia.

No es menos cierto, además, que a lo largo de este retorno se han producido los más absurdos fenómenos de revival, lo cual no ha dejado de escandalizar a la crítica más o menos ortodoxa. M. Tafuri recoge la consternación de N. Pevsner y S. Moholy-Nagy ante el nuevo eclecticismo historicista que comenzaba a despuntar en el inicio de los sesenta<sup>13</sup>.

Pero ello no era más que el inicio: la irrupción del postmoderno, descendiente directo de estos primeros revivals, no ha hecho sino resaltar que las primeras formas a través de las cuales se había ido filtrando la historia en el entramado teórico y práctico del Movimiento Moderno, se habían convertido en un caudal que desborda en estos momentos cualquier aparato crítico. Entiéndase que no se trata de una vuelta ordenada y racional al pasado —que también se ha dado—, sino de una búsqueda desordenada, cuando no superficial y anecdótica, de aquél. Lo que no ha tenido en cuenta la crítica arquitectónica es que, a menudo, se han barajado dos términos muy diferentes, aunque ambos hagan referencia al pasado: historia y tradición.

En este punto es conveniente hacer un inciso que puede resultar esclarecedor. Recientemente, A. García Calvo, en un breve opúsculo, ha profundizado muy lúcidamente en ambos conceptos. Partiendo de la constatación de la existencia de dos tipos de memoria en el individuo, la noética o consciente —sometida a las facultades de ideación y concepción—, y la memoria hiponoética —no consciente, secuencial y sensitiva, engarzada con los procesos de ensoñación—, García Calvo establece que existe toda una red de múltiples conexiones entre ambas, puesto que toda ideación puede estar configurada por variados motivos de asociación secuenciales, y viceversa: cualquier proceso de recuerdo o plasmación de una ensoñación supone una aplicación de principios conscientes a una materia propiamente no consciente. Ampliando lo que es propio del individuo a las colectividades, estas dos memorias responderán, respectivamente, a lo que conocemos como Historia y Tradición. La Historia vendría a ser así la memoria noética de los pueblos, caracterizada como un progreso en la ideación de los hechos surgida de la reflexión de cada fase sobre la precedente. La Tradición provendría de sugerencias del pasado de todo tipo, en las cuales no intervienen los trámites reflexivos.<sup>14</sup>

Este excursus, necesario para clarificar tales conceptos, viene a dar luz a nuestra propia problemática, en la que frecuentemente se ha olvidado la complejidad procedente de los hechos arquitectónicos del pasado. Ya hemos cita-

<sup>13</sup> MANFREDO TAFURI, *Teorías e historia...*, op. cit., p. 29 y ss.

<sup>14</sup> ANTONIO GARCÍA CALVO, *Historia contra Tradición, Tradición contra Historia*, Madrid, 1983, pp. 7-14.

do que la existencia de una crítica operativa que conjugase la labor proyectual con la reflexión histórica era rechazada desde un primer momento por los integrantes del Movimiento Moderno; pero ninguna postura podía evitar que la memoria involuntaria del pasado continuara siendo algo que, de forma más sensitiva que teórica, influyera poderosamente incluso en algunos de sus promotores: Le Corbusier puede ser un ejemplo.

El camino estaba abierto, aunque sólo fuera por algunos resquicios, para que, cuando el fracaso del Movimiento Moderno y sus epígonos sea evidente, surjan por doquier actitudes de interés crítico y reflexivo sobre la historia, y también —y ello es propio de una actividad creativa— muestras de una filtración de las sugerencias del pasado actuando sensitivamente como tradición en la labor proyectual.

De aquí puede provenir la perplejidad de las actitudes más racionalistas a la hora de analizar los fenómenos actuales; no han tenido en cuenta que la memoria tiene otra cara, a veces enfrentada con la historia, pero en todo caso siempre presente e inseparable de ella: la tradición. Ambas proveerán de motivos a los teóricos de la arquitectura contemporánea, que no pueden dejar de tener presente que, sobre todo, la influencia de la tradición escapará a menudo de cualquier ideación, y conservará sus valores más genuinos reclusos en el ámbito, siempre inexplicable, de la propia creación arquitectónica.

De cómo la historia y la tradición, entremezclándose, influyen en algunas teorías del diseño arquitectónico actual, tratarán los siguientes apartados. Para ello, resaltaremos tres cualidades del hecho arquitectónico, y analizaremos algunos ejemplos de cada una de ellas. Las tres cualidades a las que aludo son: la arquitectura como proceso, la arquitectura como forma, y, finalmente, la arquitectura como fenómeno perceptible. Sin pretender abarcar la totalidad del hecho arquitectónico, éstas son, en cierto modo, clarificadoras de muchos de sus aspectos. La primera hace hincapié en la obra arquitectónica como resultado inacabado de un proceso que no termina en su mera gestación. La segunda alude al resultado inmediato del proceso de proyección y a la fuerza que el mismo tiene en un determinado contexto espacial. Finalmente, la tercera se refiere a las consideraciones que, a nivel de percepción y disfrute, se derivan de la anterior, abarcando también los procesos de elaboración mítica que ésta pueda contener.

## II.— La arquitectura como proceso y lo histórico.

El estudio y análisis del proceso de diseño es una tarea habitual y lógica dentro del trabajo arquitectónico que tiene como objetivo el profundizar en aquellos aspectos que son imprescindibles para la práctica profesional de la arquitectura.

Posiblemente sea G. Grassi el autor que con más claridad ha resaltado lo importante que puede ser, a la hora de elaborar el proyecto arquitectónico, el empleo de criterios racionalistas<sup>15</sup>. Estos se caracterizan por la capacidad de

<sup>15</sup> La obra esencial de GIORGIO GRASSI es *La construcción lógica de la arquitectura*, Barcelona, 1973. Véase además el número monográfico publicado por la revista "2 C. Construcción de la ciudad", nº 10, dic. 1977.

enunciar reglas lógicas con la aplicación de la inducción, el análisis, la comparación, la observación, la experimentación y, finalmente, la codificación. Esta actitud del pensamiento es mucho más general y compleja que la mantenida por los integrantes del Movimiento Moderno, aunque provenga, en parte, de la misma. Le separa de éstos la creencia de que todo pensamiento racionalista y lógico, por su misma naturaleza, acepta la ejemplaridad de una historia plagada de experiencias útiles para la práctica arquitectónica. En efecto, muchos de los esfuerzos realizados a lo largo de la evolución histórica de la arquitectura nos proporcionan un material analítico-cognoscitivo que, por encima de variaciones más o menos estilísticas, es paralelo al elaborado con las premisas del modo de hacer racionalista. De esta forma, se da una voluntad constante de adhesión del proceso de proyectación a aquellas estructuras lógicas que son típicas y permanentes en la experiencia de la arquitectura.

Por ello, en la reflexión teórica de G. Grassi, adquieren particular importancia los repertorios, las clasificaciones y la tratadística —aún la más antigua—: porque son la base de un proceso especulativo ligado a la historia que se superpone al proceso lógico deductivo de la labor proyectual. Es además coherente, que esta opción haga inclinar sus preferencias hacia actitudes clásicas, que respondan a un proceso de simplificación que expresa los elementos más lógicos de su estructura racional.

De este modo podía afirmar: "Si pensamos en la pureza de líneas y en la simplicidad de las formas definidas de la arquitectura de un Loos o de un Oud; si pensamos en el lazo sutil que une el pasado con el diseño de un Behrens o de un Tessenow, no podemos evitar la referencia al elemento de clasicismo que manifiestan estas obras, de la misma manera que no podemos dejar de hacer notar la correspondencia que tienen con el principio de una lógica rigurosa"<sup>16</sup>. Sin embargo, es conveniente destacar que no se trata de una referencia cultural: no es un neoclasicismo. En este sentido, no tiene relación con las ideas de J. Summerson, puesto que en ellas se alude sobre todo al clasicismo como un lenguaje ligado al desarrollo de los elementos estilísticos y, en definitiva, a la evolución de los órdenes clásicos olvidando el estudio de la actitud de proyección clásica<sup>17</sup>. Para G. Grassi se trata, por el contrario, de valorar lo que tiene de esfuerzo en pos de un consideración racional de las reglas de la arquitectura. Por esto, además, Grassi recoge las sugerencias procedentes también de la arquitectura popular. Pero, ¿qué pueden tener en común la arquitectura popular —rural o urbana—, y la arquitectura culta?. Precisamente, el que ambas nos remiten a una idea de lo constructivo, ya sea en sus aspectos funcionales o en los tipológicos<sup>18</sup>. La comparación de las estructuras rurales del ámbito lombardo con otras de la arquitectura culta de la misma zona, permite extraer lo que ambas tienen en común, que se resume en el logro de un léxico fuera del tiempo, en el que cada elemento está informado por un principio de claridad que hace que pueda ser reconocido como tal. Son de destacar además las aproximaciones que realiza a las escasas obras dedicadas a lo popular urbano en otras épocas. Así, parecen reveladoras sus ideas sobre los tratados de P. Le Muet y Ch. Et. Brisieux respecto a las tipologías de habitación parisinas;

<sup>16</sup> GIORGIO GRASSI, *La construcción* ..., op. cit., p. 115.

<sup>17</sup> JOHN SUMMERSON, *El lenguaje clásico de la arquitectura*, Barcelona, 1974.

<sup>18</sup> GIORGIO GRASSI, *La construcción*..., op. cit., pp. 32 y ss.



o los paralelismos establecidos entre la casa gótica alemana "Reihehaus" y la tipología de las "Arbeitsiedlung" del siglo XIX. Y, deliberadamente, podemos emplear la palabra paralelismos, puesto que no se trata de establecer relaciones de causa-efecto, sino más bien de señalar el hecho de que todas estas tentativas se caracterizan por un denominador común: la búsqueda de una construcción lógica de la arquitectura en sus límites más extremos.

En este punto, puede ser interesante considerar en detalle la obra de Ch. Alexander, un teórico aparentemente desligado de una posible influencia de lo histórico y lo tradicional, en el que, sin embargo, han incidido diversos componentes del pasado arquitectónico y urbanístico de una forma definitiva<sup>19</sup>.

Ch. Alexander parte de la dificultad y complejidad del proceso de diseño, así como de la imposibilidad de resolver los problemas que comporta por medio de la mera intuición: "Cuando el diseñador no comprende un problema con la suficiente claridad para dar con el orden que realmente exige, se vuelve hacia algún orden formal escogido arbitrariamente, y el problema, en razón de su complejidad, permanece sin solución"<sup>20</sup>, porque "...la solución intuitiva de los problemas contemporáneos del diseño rebasa, simplemente, la capacidad de integración del individuo aislado"<sup>21</sup>. Estas afirmaciones nos señalan una constante de su pensamiento, que se centra en la preocupación por todo el proceso de proyectación. Para evitar la separación existente entre la capacidad reducida del diseñador y la magnitud de su tarea, Ch. Alexander propone, en sus primeros escritos, la aplicación de un método de análisis y síntesis de índole matemática, consistente, en resumen, en alejarse de los detalles concretos del contexto para estructurar los problemas en caracteres abstractos que permitan su manejo de una forma matemática, y, en recorrer el camino inverso a la hora de efectuar el proyecto<sup>22</sup>. Ello abría la posibilidad del empleo de la cibernética y las computadoras dentro de la proyectación arquitectónica. Este detalle no dejó de escandalizar a todos aquellos que sostenían la capacidad creativa y artística del arquitecto, y trajo consigo un superficial rechazo de las teorías de Ch. Alexander. Sin embargo, él mismo abandonaría pronto estas sugerencias, aunque manteniendo su preocupación metodológica por conseguir hacer más manejables los diversos problemas que conlleva todo proceso de diseño.

El paso siguiente fue la elaboración del concepto de "patrón" (pattern), que ya poseía una definición aproximada en algunos estudios geográficos y etnológicos americanos, y que era empleado incluso por algún historiador del arte como G. Kubler<sup>23</sup>.

<sup>19</sup> MANFREDO TAFURI, *Teorías e historia...*, op. cit., p. 214, ha señalado que dentro de los estudios que buscan un método proyectual objetivo, lógico y analítico, las investigaciones se articulan en dos tendencias: "A) Estudios como los de Alexander y los de muchos teóricos estadounidenses, que se entregan a métodos matemáticos de comprobación, de selección y combinación de los datos, con el fin de llegar a una arquitectura "ex machina", y B) Estudios por el contrario como los de Aldo Rossi y Grassi que asumen criterios racionales de descripción, clasificación y manipulación de las leyes constantes de la arquitectura, con el fin de fundar métodos lógicos y unitarios de análisis de proyección". En mi exposición he preferido invertir el orden pues me interesa resaltar la figura de Ch. Alexander, frente a la de G. Grassi en la que la influencia de los parámetros históricos eran mucho más evidentes,

<sup>20</sup> CHRISTOPHER ALEXANDER, *Ensayo sobre la síntesis de la forma*, Buenos Aires, 1971, p. 9.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 78-79, incluye un esquema que clarifica sus ideas respecto a este proceso de diseño.

<sup>23</sup> Véase, GEORGE KUBLER, *La configuración del tiempo*, Madrid, 1975, p. 114.

En mi opinión, la mejor síntesis de lo que se denomina el lenguaje de patrones es la que ha realizado X. Rubert de Ventós. Para éste, se trata de un léxico de soluciones arquitectónicas para una serie de necesidades o problemas-tipo. No es, sin embargo, un mero prontuario de soluciones prefabricadas, porque cada patrón es, fundamentalmente, una relación que establece diferencias progresivas<sup>24</sup>. En este caso, como en el anterior, el arquitecto debe separarse de los caracteres específicos para elaborar, a niveles generales, las soluciones que a su vez, y recorriendo un camino inverso, descenderán para ser aplicadas a los detalles concretos.

Como se puede deducir, sigue existiendo la misma intención inicial: hacer más manejables los elementos que intervienen en el proceso de proyectación arquitectónica. Estos elementos eran empleados con total seguridad, según Alexander, en las sociedades primitivas, por la proximidad a los problemas que en ellas se da, por la lentitud del proceso de elaboración e, incluso, por la participación de los no profesionales en la construcción. Esta creencia figura como una de las constantes de su pensamiento, y proviene del particular convencimiento del fracaso de la metodología del Movimiento Moderno, a lo que cabría sumar su interés hacia todo lo popular y primitivo. Pero lo destacable es que esta atracción de Alexander por lo tradicional, va a ir perfilando su entramado teórico básico hasta hacerse cada vez más importante. Ha sido también X. Rubert el que ha intuido que, incluso en el primer Alexander —tachado de cientifista absurdo—, latía ya una tendencia neo-romántica, que no ha hecho sino desarrollarse con los años<sup>25</sup>. Frecuentemente, en sus escritos, aparecen las alabanzas a la forma tradicional de construir, así como los denuestos contra la sofisticación creciente de la práctica arquitectónica<sup>26</sup>.

El lenguaje de los patrones, que había sido concebido como algo destinado a los diseñadores, llevaba en sí mismo el germen del acercamiento a lo popular, y tiende a convertirse en un medio a través del cual se establece una participación de los usuarios en el proceso de diseño, de forma similar a lo que acontecía en las sociedades tradicionales. Sin embargo, los resultados se tienen que apartar de las propuestas concretas de J. Jacobs, que rozan el folclorismo<sup>27</sup>. Porque no sólo se debe dar un acercamiento epidérmico a lo tradicional, sino que debe existir el intento de elaborar una teoría que inspire un modo de vida nuevo. Este es el punto en el que la teoría de Ch. Alexander engarza con algunas de las aspiraciones de los radicales americanos, ejemplo de los cuales puede ser R. Goodman<sup>28</sup>. Sin embargo, la radicalidad política de éste se separa bastante del trasfondo ético del primero. La participación supone una pérdida de prerrogativas por parte del arquitecto, y ello es un primer

<sup>24</sup> XAVIER RUBERT DE VENTOS, *utopías de la sensualidad y métodos del sentido*, Barcelona, 1973, p. 70.

<sup>25</sup> Ibidem, p. 64.

<sup>26</sup> Desde sus inicios existe una crítica a la sofisticación creciente de la arquitectura en CHRISTOPHER ALEXANDER, *Ensayo sobre...*, op. cit., p. 18. Véase también nota 18, p. 198.

<sup>27</sup> JANE JACOBS, Muerte y vida de las grandes ciudades, Madrid, 1973. La crítica a J. Jacobs la realiza CHRISTOPHER ALEXANDER en *La estructura del medio ambiente*, Barcelona, 1971, p. 19.

<sup>28</sup> ROBERT GOODMAN, *Después de los urbanistas ¿qué?*, Madrid, 1977, p. 205 propone también la participación e incluye ejemplos de sociedades primitivas, pero su postura política es más radical. Una aportación de conjunto interesante para este tema es la de ANNA R. CERUTTI, *Processo progettuale e partecipazione*, Roma, 1975.

detalle que acerca a Alexander a unas actitudes similares a las de W. Morris<sup>29</sup>.

Pero otras sugerencias, de orden popular e histórico, van perfilando el pensamiento del último Ch. Alexander. Una de ellas es la observación del cambio de uso que pueden experimentar los edificios a lo largo de la historia. Ello le hace afirmar taxativamente que los edificios construidos humanamente, que, en la mayoría de los casos, lo fueron hace muchos años, son mucho más fáciles de adaptar a usos variables. Como en las casas campesinas, los problemas de adaptación deben realizarse de una forma paulatina, y las modificaciones, por muy grandes que resulten consideradas desde su inicio, no cambian el sentido humano con el que fueron construidas.

Esta característica que acabamos de señalar, se halla engarzada con uno de los postulados básicos de Ch. Alexander: aquél que propugna un crecimiento lento y "a pequeñas dosis". De forma que, frente a una arquitectura acabada, que contradice la misma esencia de lo arquitectónico, pueda existir una arquitectura mejorable, reparable, reutilizable, susceptible de ser ampliada o reducida, etc. Esta actitud, que ha prevalecido durante miles de años en todas las antiguas culturas, no ha sido resaltada —en opinión de Alexander—, más que en un breve artículo del historiador de arte E.H. Gombrich<sup>30</sup>. Sin embargo, hemos encontrado referencias a este problema en L. Quaroni, A. Rossi y L. Grassi<sup>31</sup>.

Finalmente, es destacable la profunda historicidad del pensamiento de Alexander, que entronca con el de J. Ruskin. Los paralelismos con la obra del pensador inglés afectan no sólo al fondo, sino a la forma de exposición. Sobre todo en el *Modo intemporal de construir*, en el que se implica al lector con un "nosotros" colectivo. Pero hay más: ruskinianos son el sentido mesiánico, la creencia de que la arquitectura es algo que relaciona vida y sentimientos, percepciones y naturaleza. E incluso la similitud de los ejemplos resalta en cualquier comparación de sus textos, en los que existe la convicción de que los fenómenos de la naturaleza y la percepción que de ellos se tiene como algo que acontece, constituyen algo que es ética y, a la vez, formalmente paradigmático<sup>32</sup>.

<sup>29</sup> Me refiero a las ideas utópicas que se desprenden de la lectura de WILLIAM MORRIS, *Noticias de ninguna parte*, Madrid, 1968.

<sup>30</sup> CHRISTOPHER ALEXANDER Y OTROS, *Urbanismo y participación. El caso de la universidad de Oregón*, Barcelona, 1976, p. 49, a pie de página cita el artículo de E. H. GOMBRICH, *The Beauty of Old Towns*, "Architectural Association Journal", Abril, 1965, (sic)

<sup>31</sup> LUDOVICO QUARONI, *La Torre de Babel*, Barcelona, 1972, p. 119: "Hubo en su día un diseño en la ciudad; un diseño espontáneo que derivaba de una larga experiencia, del hábito de mirar y ver poco a poco, de mejorar la misma ciudad, pedazo a pedazo, en un tipo constructivo repetido millares de veces, siempre igual y siempre diferente, estandarizado y al mismo tiempo adaptado a la forma del terreno, al gusto del que lo realizaba y al mismo tiempo a las necesidades del que lo pagaba".

ALDO ROSSI, *Para una arquitectura de tendencia*, Barcelona, 1977, p. 227, recalca la dificultad de la arquitectura moderna para insertarse, por medio de un proceso racional y gradual de sustituciones, en la ciudad antigua. LILIANA GRASSI, *Storia e cultura dei monumenti*, Milano, 1960, p. 381, ha resaltado, por lo que se refiere a las superposiciones efectuadas a lo largo del tiempo, la confusión existente entre resultado y proceso, hecho éste difícilmente aceptable por una crítica idealista del arte.

<sup>32</sup> Véanse, por ejemplo, las similitudes que se pueden establecer entre CHRISTOPHER ALEXANDER, *El modo intemporal de construir*, Barcelona, 1981, cap. 8, pp. 115 ss., y cap. 4, pp. 57 ss., con JOHN RUSKIN, *Obras escogidas*, Madrid, s/f, tomo 1º, epígrafe 35, pp. 80 ss., y epígrafe 130, pp. 270 ss.

### III. La arquitectura como forma y lo histórico

La tentación de resolver problemas arquitectónicos por medio de parámetros no arquitectónicos, a la que ya hemos hecho referencia, y su subsiguiente fracaso, tuvo que hacer volver la vista hacia aquellas áreas que, al ser específicamente arquitectónicas, se enfrentaban con un hecho básico: el de que la arquitectura es, entre otras muchas cosas, una concreción formal. Ciertamente es que, dentro de la actividad artística contemporánea, ha existido siempre una prevención contra las consideraciones puramente formales; pero no es menos cierto que, últimamente, el otrora tan demostrado formalismo ha sufrido algo muy parecido a una revalorización, esto es, se ha ido abandonando el rechazo total para aprovechar de una manera decidida sus aportaciones más interesantes. En este sentido, me remito a las opiniones más autorizadas de R. De Fusco, M. Tafuri o N. Hadjinicolaou<sup>33</sup>, tan poco sospechosos de formalismo, sobre la figura de H. Wölfflin. Aunque no es mi intención penetrar en la polémica del formalismo, sí lo es analizar brevemente cómo la consideración formal de la arquitectura del pasado ha influido en la proyectación actual, concretándose en la obra teórica de A. Rossi<sup>34</sup>.

Es evidente que por la propia entidad de las obras arquitectónicas, su permanencia en el plano, haya sido resaltada a menudo. F. Chueca ha señalado que la forma permanece, aún cuando la substancia social que le dió vida y haya desaparecido<sup>35</sup>. Y más recientemente, R. Krier, con una intencionalidad proyectual, ha resaltado la necesidad de una valoración formal de las obras del pasado, independientemente de sus contenidos funcionales efímeros e, incluso, de simbolismos sociales o históricos.<sup>36</sup> Este hecho había sido destacado también por Le Corbusier, que resalta la fuerza formal de los monumentos como depositaria del valor de la historia y como ejemplo para la proyección contemporánea.<sup>37</sup> Y es, además, un lugar común dentro de la escuela francesa de geografía urbana.

En la copiosa obra teórica de A. Rossi se pueden encontrar con claridad parte de estas opiniones. Le Corbusier, y mucho más los geógrafos franceses, fundamentan sus ideas de una manera explícita en el ámbito de las permanencias.<sup>38</sup> A. Rossi señala repetidamente que la función es insuficiente para definir

<sup>33</sup> Véanse: RENATO DE FUSCO, *Historia y estructura. Teoría de la historiografía arquitectónica*, Madrid, 1974, pp. 174 y ss.; MANFREDO TAFURI, *Teoría e historia*, op. cit., pp. 236 y ss.; NÍCOS HADJINICOLAOU, *Historia del arte y lucha de clases*, Madrid, 1975, pp. 60 y ss.

<sup>34</sup> ALDO ROSSI Y OTROS, *Proyecto y ciudad histórica*, Santiago de Compostela, 1976, p. 293. A. Rossi se ha negado a ser considerado como un formalista, pese a la importancia que adquiere el concepto de forma en sus escritos.

<sup>35</sup> FERNANDO CHUECA, *Breve historia del urbanismo*, Madrid, 1968, p. 37.

<sup>36</sup> ROB KRIER, *Stuttgart, teoría y práctica de los espacios urbanos*, Barcelona, 1976, p. 5: "Cuando afirmo que el Louvre tanto hubiera podido ser un museo, como un conjunto residencial, como un palacio o un edificio de la administración, etc., me estoy refiriendo al Louvre en tanto que espacio o tipo de edificio, es decir, estoy prescindiendo de elementos tales como los detalles de fachada o los condicionamientos históricos y sociales, que han hecho posible esta solución constructiva. La valoración estética de los tipos de espacio es independiente, tanto de los contenidos funcionales efímeros, como de interpretaciones simbólicas o social-históricas".

<sup>37</sup> LE CORBUSIER, *Precisiones respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*, Barcelona, 1978, pp. 186-188.

<sup>38</sup> ALDO ROSSI, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, 1976.

la continuidad de los hechos urbanos, puesto que nosotros seguimos disfrutando de una serie de elementos cuya función se ha perdido ya hace tiempo. El valor de estos hechos arquitectónicos reside, en consecuencia, en su forma. El análisis de las grandes obras del pasado nos lo confirma. Por ejemplo, el palacio de Spalato, convertido en ruinas, habitado más tarde, y núcleo histórico de la actual Splitz, es frecuentemente citado en las disquisiciones teóricas de Rossi. Pero otras obras, como el anfiteatro de Arlés o la mezquita-catedral de Córdoba, también le sirven para subrayar el hecho de la independencia de la forma y el contenido, así como el de la preponderancia de la primera.<sup>39</sup>

Para A. Rossi, la ciudad está compuesta esencialmente de elementos primarios y áreas de residencia. Los elementos primarios conforman, por su carácter preeminente, la forma de la ciudad, y pueden ser asimilados al concepto clásico de monumento, destacando en ellos su cualidad formal. Un elemento primario es, casi siempre, un monumento, pero no tiene por qué admitirse el razonamiento inverso.<sup>40</sup> Los elementos primarios o monumentos establecen entre sí, y con el resto del tejido urbano, unas relaciones de tipo formal que constituyen el carácter de cada ciudad. Los grandes monumentos, que citábamos en el párrafo anterior, actúan como tales por encima de su función actual o primitiva. Son como puntos fijos de una nueva ciudad, mezclados en ésta, y deben estar íntimamente fundidos con nuevos monumentos y nuevos hechos colectivos.<sup>41</sup> Toda proyectación contemporánea debe partir de la consideración del monumento como un elemento básico en la composición urbana, e incluso debe fomentar la creación de nuevos monumentos. A este respecto, A. Rossi, que posee una visión totalizadora de la ciudad, ha propuesto la redención de los suburbios y de los barrios-dormitorio, por medio de hechos urbanos primarios (monumentos) que jerarquicen dentro de éstos las estructuras formales, hoy en día dependientes exclusivamente del peso del centro histórico. Los nuevos monumentos establecerían relaciones con el tejido circundante cualificándolo, pero también con los antiguos monumentos, potenciando una imagen de la ciudad global que abarque no únicamente el centro, sino todo el contenido de su perímetro. De esta forma, los elementos primarios cumplen con su papel de caracterizadores de la ciudad.

L. Quaroni ha recogido estas ideas de A. Rossi, añadiendo que a estos elementos primarios —que él califica como “emergencias”, porque sobresalen también en el sentido físico—, se pueden añadir las “inemergencias”, que son los hechos urbanos cualificados que emergen en sentido negativo desde el punto de vista de los volúmenes.<sup>42</sup> Dejando aparte esta influencia y la ejercida en otros teóricos, como los reunidos en torno a los “Archives d’Architecture Moderne” me interesa resaltar que en la teoría de A. Rossi no sólo se da la consideración de los materiales históricos, sino también un esfuerzo por reconocer la propia historicidad de su pensamiento.

Una muestra de ello es la relación, siempre dialéctica pero siempre respetuosa, con algunos de los maestros del Movimiento Moderno, y concreta-

<sup>39</sup> ALDO ROSSI, *Proyecto y ciudad...*, op. cit. p. 121.

<sup>40</sup> ALDO ROSSI, *La arquitectura de la ...*, op. cit. p. 144. La distinción de Rossi no es muy clara: “Ahora me doy cuenta claramente de que aún afirmando que los elementos primarios no son solamente los monumentos, en mis argumentos de siempre he acabado por identificarlos”.

<sup>41</sup> ALDO ROSSI, *Para una arquitectura...*, op. cit. p. 230.

<sup>42</sup> LUDOVICO QUARONI, *Op. cit.*, pp. 59-60.

mente con Le Corbusier. Aunque A. Rossi no sea muy explícito en este sentido, las coincidencias de las ideas que aquí hemos esbozado con las expresadas por Le Corbusier, ofrecen similitudes realizables. Así, la creencia en el peso formal de los monumentos, el hecho de que se relacionen entre sí, caracterizando a la ciudad, y la cualidad de poder recibir nuevos monumentos contemporáneos que reflejen nuestra época coexistiendo con los más antiguos, son unos presupuestos válidos para ambos. Claro está que, en muchos otros aspectos —algunos de ellos capitales—, como la concepción general del urbanismo o la consideración del tejido urbano preexistente, las divergencias son radicales. A Rossi le preocupa la disgregación de la ciudad como tal, efectuada por los C.I.A.M., y prueba de ello es su particular interés por el problema de las relaciones entre tipología edilicia y morfología urbana.<sup>43</sup> El tipo de edificación, que es algo por su misma naturaleza histórico, marca de una forma muy clara la teoría de la proyectación en A. Rossi. De hecho, la condiciona en sus aspectos más profundos y menos epidérmicos. Sus referencias, sólo por citar ejemplos de nuestro país, a las tipologías del patio andaluz, o a edificios compostelanos, son puntos en los que confluyen sus teorías respecto a la historia con su propia actividad proyectual. Naturalmente, en estos aspectos, no es posible establecer una relación con el pensamiento de Le Corbusier, pero ello no es óbice para destacar la similitud que, en algunas características del concepto de monumento, se puede establecer entre ambos.

Otro aspecto de las teorías de A. Rossi, que merece una consideración especial por su relación con lo histórico, es la aplicación de la analogía como base para la concepción del proyecto arquitectónico; es más, la consideración de que en esta labor se halla lo más específico de la actividad arquitectónica. En este sentido, A. Rossi se acoge a la famosa definición de Boullée: la arquitectura es, sobre todo, concebir, y se opone a la línea tradicionalmente prepotente de los tres principios vitruvianos. Su relación teórica con los arquitectos de la Ilustración se hace evidente. Lo que empezó siendo una atracción, se ha ido perfilando, cada vez más, como un paralelismo en las actitudes. El proceso de diseño, y sus resultados en forma de dibujos, maquetas, etc., pueden adquirir en el trabajo de A. Rossi, un valor autónomo que permite desligarlos casi de la realización concreta de la obra. Y ello, casi no es necesario resaltarlo, es una actitud similar a la de los arquitectos utópicos de la Ilustración.

El empleo de la analogía supone resaltar el establecimiento de relaciones de tipo fantástico, sensible o imaginario, entroncadas más con las formas que con las ideas de un discurso lineal. Rossi, en consecuencia, propone un método personal para la resolución de los problemas de diseño, y aborda los problemas de proyectación desde el punto de vista creativo.

El método analógico se relaciona con la magia en el sentido de que ambos emplean la relación por simpatía entre los objetos, y una de sus principales características la recogió Rossi de un fragmento de la correspondencia entre Freud y Jung, en el que éste afirmaba: "El pensamiento analógico es arcaico, no expresado y prácticamente inexpressable con palabras".<sup>44</sup>

<sup>43</sup> Sería prolijo enumerar las veces que Rossi se ha ocupado del tema de la tipología. Baste indicar: ALDO ROSSI, *Consideraciones sobre la morfología urbana y la tipología de la construcción*, Monografía de las ediciones de la ETSAB, Barcelona, s/f.

<sup>44</sup> ALDO ROSSI, *La arquitectura analoga*, en "2C", Construcción de la ciudad", n° 2, Abril, 1975, pp. 8-11, p. 8.

La clave de la teoría de la ciudad análoga de A. Rossi se halla en las relaciones que, en la memoria y en el trabajo, se pueden establecer entre las formas que, por su propia fuerza, han causado un impacto en la personalidad del arquitecto.<sup>45</sup> Estas formas, estos objetos arquitectónicos, pertenecen a la historia, pero son, en su aspecto más amplio, materiales para la composición arquitectónica actual. En A. Rossi se hallan, en consecuencia, dos de las características que hemos tenido ocasión de comentar a lo largo de este trabajo. Por un lado, un acercamiento a la historia por la fascinación, el recuerdo o la memoria, que supone la posterior aplicación del método analógico, y que ocupa los aspectos más creativos e inexplicables del proceso de proyectación arquitectónica. Y por otro lado, un acercamiento mucho más racional, que es el que fundamenta sus estudios históricos sobre diversos aspectos de la evolución de la arquitectura. Estas dos facetas hacen que se pueda hablar de un A. Rossi arquitecto y de otro teórico, cuyas opiniones no siempre serían fáciles de compaginar. En realidad, el empleo de unas formas de hacer tan opuestas como la analogía y la lógica, por su misma naturaleza casi incompatibles, dificulta el establecimiento de una relación entre sus dos actividades. La analogía establece relaciones de afecto entre los objetos históricos; sin embargo, no se trata de "citas", sino de algo mucho más complejo que incluye la misma transformación imaginativa de los objetos. Las sugerencias de las que se provee la analogía, pueden venir no sólo de la arquitectura propiamente dicha, sino también del arte en general, la novela, pintura, etc.<sup>46</sup> El pensamiento lógico se ciñe a la descripción, análisis y síntesis de los hechos arquitectónicos del pasado.

Pienso que puede ser interesante, para acabar, traer a consideración como un mismo tema histórico, el de la arquitectura palladiana, puede adquirir diversos matices en el A. Rossi arquitecto y en el teórico.

La perspectiva de Venecia de Canaletto (Museo de Parma), nos presenta una composición de tres obras de Palladio, de las cuales una es un proyecto. Esta obra ofrece a Rossi un inmejorable ejemplo de lo que él entiende por ciudad análoga. En el cuadro se ha realizado una trasposición geográfica, y establecido una relación entre el proyecto del puente de Rialto, la Basílica y el palacio Chiericati, considerándolos como objetos arquitectónicos significativos, ligados a la historia de la arquitectura, y, a la vez, a la propia historia de la ciudad. Asistimos pues, a un auténtico collage de arquitectura palladianas, realizado a impulsos de una relación imprevista entre las formas arquitectónicas antes citadas, y los propios deseos del Canaletto, tendentes a proponer su propio sentimiento arquitectónico sobre Venecia. Este esfuerzo por concretar, fijar y definir la incertidumbre formal proveniente de la analogía, en algo —en este caso un cuadro—, es el punto de contacto entre ésta y el pensamiento lógico.<sup>47</sup>

<sup>45</sup> La descripción de ciudad análoga, aparte del artículo en la nota anterior, se puede ver en ALDO ROSSI, *Para una arquitectura...*, op. cit., p. 280. También en L. QUARONI, *Op. cit.*, p. 156, se da una definición asimilable a la ciudad análoga; en este caso sería la llamada ciudad-idea, que es una imagen que surge en cada uno de nosotros, por fragmentos, como fermento y extrapolación de aquellas ciudades antiguas.

<sup>46</sup> En CARLES MARTI ARIS, Prólogo a la edición castellana de ALDO ROSSI, *Para una arquitectura...*, op. cit., p. XII.

<sup>47</sup> El ejemplo de la Canaletto aparece frecuentemente citado en Rossi. Puede verse en *Para una arquitectura de tendencia*, op. cit., p. 231.

Paralelamente, A. Rossi se ha ocupado de la arquitectura palladiana desde el punto de vista histórico. En este caso no se trata de una propuesta de proyectación, sino de un análisis de las relaciones existentes entre Palladio y las antiguas obras romanas en el Véneto, así como de las relaciones entre Palladio y la arquitectura de Estado veneciana<sup>48</sup>.

Es difícil establecer hasta qué punto ambas actividades, la teórica y la práctica, se unen en la personalidad de Aldo Rossi. Lo evidente es que, en las dos, se da la influencia decisiva de la historia y la tradición, ya sea como material para el discurso teórico, ya como conformación del pensamiento analógico.

#### IV. La arquitectura como fenómeno perceptible y lo histórico

Otro aspecto del análisis de la realidad arquitectónica y urbanística, que también ha recibido un impulso por parte de las sugerencias procedentes de la historia, ha sido el relacionado con la percepción y la posterior elaboración conceptual de la misma.

Frecuentemente se ha dado una versión de la realidad arquitectónica como la de algo inamovible y acabado, cuando ello no es así. Incluso se ha pretendido establecer una única percepción de lo arquitectónico, válida de forma absoluta. A ello han contribuido, no pocas veces, las propias ilustraciones de los libros de arquitectura pertenecientes a antiguas colecciones: Alinari, Giraudon, Anderson, Archiu Más, etc. Estas fotos, indiscutiblemente válidas desde un punto de vista documental, nos dan una visión alejada muchas veces de la percepción actual de las obras arquitectónicas. Y ello hasta el punto de que, por ejemplo, la Piazza SS. Annunziata florentina, en la actualidad convertida en un aparcamiento, es percibida de una manera muy diferente de la que se deriva de una foto de los Fratelli Alinari<sup>49</sup>. A continuación intentaremos profundizar en las aportaciones que han tenido en cuenta, no sólo el hecho urbano y arquitectónico, sino también su cualidad de fenómeno.

Posiblemente haya sido Ch. Norberg-Schulz el teórico que mejor nos puede dar pie a una introducción en esta problemática. La evolución de su pensamiento es significativa y, en cierto modo, ha resultado similar a la que se ha efectuado en otros teóricos. En su primer libro dedicado a este tema, *Intenciones en arquitectura*, el objetivo básico era la investigación, incluso en el aspecto práctico, de las implicaciones físicas de la arquitectura. Sin embargo, según ha afirmado después el propio Norberg, perdía de vista los aspectos existenciales. Para soslayar esta laguna, en un libro posterior —*Existencia, espacio y arquitectura*— analizó seis conceptos de espacio que iban desde el espacio prag-

<sup>48</sup> Nos referimos especialmente a las características urbanas de las ciudades venecianas, en ALDO ROSSI, *Para una arquitectura...*, op. cit., pp. 237-269. Quisiera resaltar, de este artículo, el análisis de lo que Aldo Rossi llama la Venecia analógica de John Ruskin, y su influencia en la arquitectura de su tiempo. A la huella ruskiniana en Christopher Alexander, cabe unir aquí ésta, y ello es paradigmático de la importancia que el análisis de las teorías arquitectónicas del siglo XIX puede tener en los estudiosos de la arquitectura de nuestra época. Por otra parte, se pueden comparar las ideas de A. Rossi sobre Palladio y la arquitectura veneciana, con las de R. BENTMANN y M. MÜLLER, *La villa como arquitectura del poder*, Barcelona, 1975.

<sup>49</sup> Véanse VARIOS: *Gli Alinari. Fotografie a Firenze. 1852-1920*, Firenze, 1977, fig. 15, pp. 24-25. Obra, por otra parte, muy interesante para el análisis de la importancia de la fotografía en el terreno de la documentación artística y arquitectónica. Ver capt. V, pp. 115 ss.



mático hasta el espacio expresivo o artístico, en una gradación de abstracción creciente, con la finalidad de profundizar en el fenómeno arquitectónico<sup>50</sup>. La estructura del libro, que se refleja incluso en la distribución por capítulos, se contraba preferentemente en el desarrollo, análisis y comparación de dos tipos de espacio: el existencial y el arquitectónico. En algunos casos, todavía consideraba que el espacio existencial podía venir definido por un sistema relativamente estable de esquemas perceptivos, y que poseía un carácter "objetivo".<sup>51</sup> En su última obra teórica, *Genius Loci*, sin renunciar a sus presupuestos básicos, intenta aglutinar más lo que en sus obras anteriores estaba separado. El mismo reconocerá que la obra de Heidegger, ya presente en otros escritos suyos, le dará la clave para comprender que la captación ambiental y el habitar son sinónimos, y que éste significa algo más que elegir un refugio: implica que los espacios en los que se desarrolla la vida son "lugares", en el sentido clásico del "genius loci". En este último libro, olvidándose un poco de las teorías abstractas "científicas", intenta esbozar una concepción fenomenológica y cualitativa de la arquitectura, que tenga en cuenta las profundas implicaciones culturales de la misma.<sup>52</sup> Sin embargo, no es nuestra intención profundizar en las ideas de Ch. Norberg-Schulz, sino considerarlas como paradigmáticas respecto a muchas actitudes y evoluciones personales de otros teóricos, en las cuales ha influido, de una forma importante, la valoración de la historia.

En este sentido, una primera actitud consiste en el tratamiento de lo urbano como algo perceptible y variable por el paso del tiempo, y susceptible de recibir significados independientemente de su forma.<sup>53</sup> M. Rojas-Mix ha estudiado con detalle las Plazas Mayores americanas, y, metodológicamente, ha deslindado los conceptos de hecho y fenómeno urbano, analizando sus mutuas implicaciones.<sup>54</sup> Tanto éste como B. Zevi o K. Lynch, han definido como imposible la captación de la ciudad, si no es circulando por ella, afirmando que la percepción de la misma llega a través de todos los sentidos, y no únicamente a través de la vista.<sup>55</sup> De la circulación de un viandante por una ciudad, pueden desprenderse algunas paradojas que nos indican la importancia de un primer nivel de captación. En efecto, F. Chueca y M. Rojas han expresado su consternación ante el fenómeno urbano de una forma diferente y opuesta. Para el primero, la ciudad propiamente dicha coincide con la tradicional europea, y posee elementos que permiten la orientación de viandante con gran facilidad, mientras que el segundo expresa su desorientación cuando, encontrándose con ésta, sus elementos no coinciden con la topografía mental de lo que

<sup>50</sup> CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Existencia, espacio y arquitectura*, Barcelona, 1975, p. 12.

<sup>51</sup> *Ibidem*, pp. 19 ss.

<sup>52</sup> CHRISTIAN NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura...*, Milano, 1979.

<sup>53</sup> ALDO ROSSI, *La arquitectura de la ...*, op. cit. p. 175.

<sup>54</sup> MIGUEL ROJAS-MIX, *La plaza Mayor. El urbanismo, instrumento de dominio colonial*, Barcelona, 1978, pp. 72 ss.

<sup>55</sup> Las referencias pueden encontrarse en:

MIGUEL ROJAS-MIX, *Op. cit.*, p. 188; BRUNO ZEVI, *Saper vedere l'urbanistica*, Torino, 1971, pp. 15-16, se extiende también en los problemas de representación gráfica, complementarios de una buena captación de la ciudad; KEVIN LYNCH, *La imagen de la ciudad*, Buenos Aires, 1966, p. 9.; hace hincapié en que la captación de los elementos móviles, personas, automóviles, etc., es imprescindible para la elaboración de la imagen que cada uno tiene de la ciudad.

él considera ciudad, esto es, con su imagen de ciudad americana.<sup>56</sup> La percepción, pues, viene culturalmente condicionada por la experiencia cultural y formal del espectador.

Sin embargo, no es menos cierto que han habido intentos de analizar la imagen de la ciudad prescindiendo de los aspectos culturales o ideológicos del viandante. A este respecto, se considera la actitud de K. Lynch como prototipo de un análisis conductista, que deja de lado consideraciones de tipo cultural o ideológico.<sup>57</sup> Del mismo modo, algunos estudios que analizan y reducen la percepción de la realidad urbana a una serie de gráficos seriales, como son los realizados por G. Cullen<sup>58</sup> o R. Gindroz<sup>59</sup>, podrían, en mayor o menor grado, recibir este calificativo. Muchos de los estudios de este tipo se realizan por medio de encuestas, a través de las cuales extraen los elementos básicos de la imagen de la ciudad; y ello condiciona sus resultados, en la medida en que se adaptan a un cuestionario preestablecido. Sin embargo, su validez instrumental es innegable, siempre que sean completados con otras consideraciones de tipo cultural. Para soslayar las limitaciones de K. Lynch, R. Ledrut se ha interesado especialmente en las relaciones, coincidencias cuando no identidades, existentes entre el discurso de la ciudad y el discurso sobre la ciudad. Para ello introduce un sistema abierto de encuestas, en las cuales se atiende especialmente al aspecto mítico de ciertas partes de la ciudad. En su trabajo se intenta descubrir las connotaciones de tipo emocional que atañen a lo antiguo y a lo moderno, así como el carácter de concentradores del simbolismo urbano que poseen determinados monumentos. De forma que, muchas veces, éstos son asimilados al emblema de la ciudad, y, como tales, se convierten en algo sacralizado, que se considera imprescindible enseñar a los visitantes, pero que es inoperante en un sentido práctico o funcional para los propios habitantes de la ciudad.<sup>60</sup> La mayor parte de estos monumentos son antiguos, y actúan como tales, de forma simbólica y mítica, en la elaboración de una imagen de la ciudad que se aleja de la derivada de una percepción puramente física.

Otro estudioso francés, A. Laurentin, ha analizado el lenguaje empleado por aquéllos que determinan, realizan o conciben los planes de orden urbanístico. Sus conclusiones respecto al barrio histórico del Marais, en París, señalan que ese núcleo es definido y calificado como un mito multiforme.<sup>61</sup>

Estos dos últimos ejemplos ponen de relieve lo complejo que puede llegar a ser el intentar esbozar una fenomenología del hecho urbano o arquitectónico, precisamente por una serie de factores, de índole cultural, que lo hacen irreductible a un mero estudio de comportamiento de tipo conductista.

<sup>56</sup> La comparación puede establecerse en FERNANDO CHURCA, *Op. cit.*, p. II; y en MIGUEL ROJAS-MIX, *Op. cit.*, pp. 9 ss.

<sup>57</sup> Sobre todo en sus primeras obras. Véase KEVIN LYNCH, *La imagen de la ciudad*, *op. cit.*

<sup>58</sup> GORDON CULLEN, *Op. cit.*, pp. 9-17.

<sup>59</sup> RAYMOND GINDROZ, *Análisis del ordenamiento visual en los ambientes urbanos: lo monumental frente a lo popular*, pp. 203-229; en D. LEWIS y otros, *La ciudad: problemas de diseño y estructura*, Barcelona, 1973.

<sup>60</sup> RAYMOND LEDRUT, *Les images de la ville*, París, 1973, pp. 143 y ss. Ver del mismo autor: *Sociologie urbaine*, P.U.F., París, 1968.

<sup>61</sup> ANDRÉ LAURENTIN, *L'image du centre. Le Marais à Paris. Étude des langages sur la ville*, París, 1974. Además de considerar al Marais como un personaje, con calificaciones que se refieren al ser humano física o psíquicamente (pp. 31-47), se da la asimilación del barrio, entre otros, a los siguientes mitos: el mito de la resurrección, el del enfermo, el del ataque/salvación, el de la herencia, el del héroe devorado, etc.

V. Gregotti ha señalado que nuestra percepción está constituida históricamente, y, como tal, está continuamente replanteándose en base a nuestra experiencia cultural de usuarios.<sup>62</sup> Otros teóricos, han puesto de relieve el hecho de que esta percepción histórica recoge y resume, de manera imprecisa, no sólo los actos lúdicos, ceremonias y ritos, sino también las variaciones estacionales, los cambios en el arbolado, etc. Estas asociaciones hacen que podamos considerar a la ciudad como un depósito de historia no solamente formal, sino vivencial y cambiante, y la convierten, en definitiva, en un "locus". Y es éste un aspecto que ha merecido una especial atención en las teorías contemporáneas. Así, Ph. Boudon ha afirmado que lo califica a un espacio arquitectónico, es que se constituye en "lugar".<sup>63</sup> M. Waisman ha puntualizado que la obra de arquitectura es inseparable de su entorno, más que por razones físicas, por relaciones conceptuales.<sup>64</sup> B. Zevi reconoce que hay monumentos tan anclados en el ambiente, que es imposible concebirles separadamente de él; pero la referencia a este término, "ambiente", y la aceptación de la posibilidad de traslado en otros casos, hace que podamos afirmar que, en este teórico, no se da muy claro el concepto de "locus". El primero se halla ligado a la ilusión: por ello implica expresiones como "le parecía vivir en el medioevo", y fundamenta restauraciones de tipo conservador o folklórico, cuando no falsedades. En contraposición, el "locus" es un concepto mucho más complejo, con una serie de características de tipo histórico que lo cualifican.<sup>65</sup> Por ello, el "locus" se halla ligado a la memoria, y recoge las implicaciones que tradicionalmente se le asignan al monumento.

El concepto de "locus" puede ser algo amplio, y abarca incluso el paisaje. Por ello se han realizado algunos estudios en los que a la lectura del territorio, en su sentido perceptivo, se une la lectura de su estratificación histórica. En esta dirección, me parece ejemplar el estudio realizado por el equipo de la escuela de arquitectura de Nápoles, dirigido por M. Nunziata.<sup>67</sup> En este trabajo se analizan, teniendo en cuenta estas dos premisas, las relaciones formales e históricas que se dan en las intervenciones urbanas y paisajísticas de la ciudad de Nápoles y el territorio circundante.

En él queda de manifiesto la serie de implicaciones de todo orden, que se dan cuando se aplican sistemáticamente unos estudios de tipo perceptivo y unas consideraciones de tipo histórico. Los resultados de la investigación rebasan entonces lo puramente teórico, para convertirse en una guía segura para la operatividad en el territorio.

<sup>62</sup> VICTORIO GREGOTTI, *El territorio de la arquitectura*, Barcelona, 1982, p. 75. La acotación se refiere concretamente al paisaje, pero es ampliable, en pura lógica, al urbanismo y la arquitectura.

<sup>63</sup> PHILIPPE BOUDON, *Richelieu, ville nouvelle. Essai d'architecturologie*, París, 1978, p. VII.

<sup>64</sup> MARINA WAISMAN, *Op. cit.*, pp. 114-115.

<sup>65</sup> BRUNO ZEVI, *Architettura in luce. Una definizione di architettura*, Madrid, 1969, p. 89, admite que San Carlino es inseparable de su emplazamiento, aceptando, en cambio, un hipotético traslado de San Pietro in Montorio.

<sup>66</sup> ALDO ROSSI, *La architettura de la ...*, op. cit. p. 179, pp. 184 ss., y pp. 157 y ss.

<sup>67</sup> MASSIMO NUNZIATA Y OTROS, *Introduzione ad un'analisi del territorio*, Napoli, 1972.

## V.- Conclusiones

A lo largo de los anteriores apartados se ha intentado rastrear la influencia del pasado en parte de la teoría arquitectónica actual. Las dos facetas en las que éste se manifiesta, historia y tradición, aparecen en menor o mayor medida en los diversos autores que han servido de base para esta aproximación al tema. Las conclusiones se hallan implícitas en el desarrollo del discurso, pero esquemáticamente se pueden resumir en los siguientes puntos:

\*La posición de los maestros de Movimiento Moderno sobre el problema de la historia no es unitaria: Se dan muchas y profundas diferencias entre cada uno de ellos, máxime teniendo en cuenta la complejidad de este problema. Pese a ello fueron reducidas a una general: Rechazo de la historia, sobre todo de cara a la enseñanza de los nuevos arquitectos.

\*El abandono de lo histórico en el marco de la crisis de las metodologías proyectuales produjo una sensación de orfandad, y de rebote, muchas veces, una vuelta interesada a los problemas históricos, para la que se contaba con intentos aislados anteriores.

\*La vuelta a la historia y a la tradición ha sido en muchos casos superficial y anecdótica, pero ha influido en aspectos determinantes de numerosas corrientes de la teoría arquitectónica actual que sólo con carácter instrumental se han centrado en tres cualidades del hecho arquitectónico: proceso, forma y fenómeno perceptible.

J. MORATA SOCÍAS

Departamento de Historia del Arte.  
Universidad de Palma de Mallorca.